



De l'espace de la case à l'espace de l'intime : itinéraire d'un enfant du *destape* dans *Historias del barrio* de Beltrán y Seguí

Thomas Faye

Introduction

Dans une interview de 2011, le dessinateur et scénariste majorquin Gabriel Beltrán Navas confiait à *20 minutos* ses souvenirs de jeunesse, entouré de sa « bande » et baignant dans une liberté effrénée qui rompait avec les années noires du franquisme :

Durante esos años, se vivió en España un fenómeno que no tuvo parangón que fueron las pandillas, delincuentes muy jóvenes que se convirtieron rápidamente en personajes mediáticos. Un fenómeno que venía acompañado de la música de los Chichos y de los Chunguitos y que se dio en muchos barrios, como en el de Vallecas de Madrid, o en La Mina, en Barcelona. (20minutos.es 2011)

Elle est à la fois proche et lointaine cette époque où « Dame veneno » berçait les vellétés de liberté d'une Espagne qui devait « mezclar la salida del franquismo con seguir siendo el tercer mundo y, al mismo tiempo, pretender ser europe[a] » (Conejo Manso 2011). Cette époque où « Ay qué dolor » rythmait la consommation de drogue et d'alcool, paradis artificiels dans lesquels se réfugiaient les *pandillas*, ces bandes de jeunes dont la liesse fragile n'était que « un intento de teñirlo



todo de modernidad » (*ibid.*). On est à Vallecas, on est à la Mina, on est à Almanjáyar. On est aussi dans le *Barrio chino* de Palma de Majorque. Etriqué entre la *plaza Mayor* et le périphérique, tailladé de ruelles que le soleil ne pénètre qu'en se faufilant entre câbles dénudés et cordes à linge, *el barrio*, comme ils l'appellent, est l'antre du jeune Gabi et de sa *pandilla*, de leurs galères et de leur joie vitaliste. Gabi Beltrán, ici à la fois scénariste et coloriste, et Tomeu Seguí, dessinateur, en tirent un roman graphique en 8 micro-récits, sobrement intitulé *Historias del Barrio*, à la manière d'un *Bildungsroman* sur l'adolescence fragile de Gabi qui, attifé de son t-shirt « Joy Division », erre de boutiques de BD en bordels, qui le construisent autant qu'ils le détruisent, l'attirent et le révulsent. La multimodalité du roman graphique offre une représentation fine et signifiante de ces lieux¹ parmi lesquels évoluent le héros d'une autobiographie inspirée des *comics underground*. Alary et Corrado rappellent que dans ces BD, « l'enjeu était [...] vital : cette mise en scène de l'intime [...] qui relève de la confession aux vertus cathartiques sert d'exutoire à ces jeunes gens en rupture de ban débordés par les émois de leur Moi » (2015 :15). Le *barrio chino* semble ainsi structurer la narration à mesure qu'il est construit à travers le regard du personnage qui est tout à la fois point de départ et objet de l'observation. Comment

¹ Nous favoriserons ici l'emploi du terme « lieu » plutôt que celui d'espace, en référence à la valeur dont se charge ce terme dans les études de Hélène Camarade ou encore Pierre Nora, c'est-à-dire d'un espace très intimement lié à sa propre historicisation et à sa vocation à faire entrer ce qu'il enserme dans l'histoire, dans une dynamique mémorielle : « Les lieux, au sens géographique du terme, sont autant de traces du passé. Qu'il s'agisse de sites ou de lieux historiques, parfois transformés en musées ou en lieux d'exposition, qu'il s'agisse de monuments ou de mémoriaux, ou encore de lieux de commémoration, ces espaces nous renseignent sur ce qu'une société montre, raconte, conserve ou évacue de son histoire à un moment donné » (Camarade : 8) ; « Le temps des lieux, c'est ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée. Approfondissement décisif du travail de l'histoire, d'un côté, avènement d'un héritage consolidé, de l'autre. » (Nora : XXIII)

espace intime et espace référentiel en arrivent-ils à se co-construire dans l'économie graphique et autobiographique? Au cours d'un voyage à travers les cases de ces *Historias*, et dans une approche sémiologique de l'impact contextuel de l'iconotexte, le présent travail passe en revue les facteurs d'élaboration spatio-topique des espaces, pour ensuite se focaliser sur le statut narratif des saillances topographiques et évaluer, *in fine*, la valeur existentielle de l'espace devenu lieu, issue de la tension entre le discours de l'intime et sa projection sur l'espace référentiel et graphique afin de souligner ce que l'insularité a de structurant tant dans la démarche narrative autobiographique que dans la quête identitaire.

1. Construction spatio-topique du lieu²

La simple lecture du descriptif de l'ouvrage proposé par la maison d'édition et disponible sur la page de l'association Tebeosfera suffit à percevoir, en filigrane, à quel point la question du lieu est centrale dans chacun des micro-récits. Pour n'en citer que quelques bribes, retenons par exemple : « Cada esquina del barrio chino tiene una historia que contar », « Gabriel deambula por las calles de su pequeño mundo [...] tratando de entenderlo y de entenderse » ou encore « descubre que las diferencias sociales son también fronteras » (Álvarez 2016). Élément narratif visiblement problématique, le lieu – en tant qu'espace contenu dans une limite et relié, d'une façon ou d'une autre, à la construction d'une mémoire – semble construire le personnage, autant que le personnage le construit.

Pour l'historien Pierre Nora (1984), le lieu n'a pas à être géographique pour être historique. Son intégration à la diégèse, et la fictionnalisation qui en découle, suffit-elle pourtant à faire d'un roman ou d'un récit graphique, par exemple, un objet apte à renseigner sur « ce qu'une société montre, raconte, conserve ou évacue de son histoire à un moment donné ? » (Camarade 2014 : 8). Autrement dit, quelle image le

² Nous empruntons le terme aux travaux de Thierry Groensteen qui définit le dispositif spatio-topique comme « l'espace tel que la bande dessinée se l'approprie et l'aménage. » (1999 : 26-27)

lieu représenté construit-il du lieu réel et comment peut-elle participer de son historicisation, fût-elle exploitée par l'autobiographie. Pour Youri Lotman, texte et contexte se construisent mutuellement,

le texte en règle générale n'existe pas à lui tout seul, il est nécessairement inclus dans un contexte (historiquement réel ou de convention). Le texte existe comme contrepoids d'éléments structuraux extra-textuels, il est lié à eux comme le sont les deux termes d'une opposition. (1973 : 35)

Par sa représentation graphique, le lieu acquiert la valeur discursive de « fond » sur lequel se projettent les récits ; un fond que le roman graphique dit – par le texte – autant qu'il le montre – par le visuel. Les vignettes vectrices du croisement du texte et de l'image occupent un « emplacement dans la page » (Groensteen 1999 : 36), se constituent en ce que les réflexions arthrologiques de Thierry Groensteen désignent comme des « sites », appelés à devenir des « lieux » par leur connexion avec d'autres « sites » :

Lorsqu'elle s'articule à quelques-unes de ses semblables par une relation qui ressortit au tressage, la vignette s'enrichit de résonances qui ont pour effet de transcender la fonctionnalité du site qu'elle occupe, pour lui conférer la qualité de *lieu*. (*ibid* : 175)

Comment le lieu construit-il le lieu et comment le multcadre potentialise-t-il le repérage d'une topographie majorquine intégrée à la diégèse ?

A. Dynamique iconotextuelle

Deux vignettes panoramiques à bord fixe ouvrent les deux premières planches du roman en vis-à-vis : à gauche, une mise en abîme achronique co-portée par le dessin et la voix du narrateur institue le personnage de Gabi enfant, dans une pénombre propice, semble-t-il, à la création graphique (le personnage auto-représenté est affairé à dessiner sur une table de cuisine, reproduisant ainsi ce que Groensteen

qualifie de *topos*³) [ill.1]. Sur la planche de droite, une autre panoramique et un texte : « Y todo empezó aquel verano de 1980 » (Beltrán y Seguí, 2011 : 10-11)⁴. Décor planté, bleu nuit écorché du cercle rouge d'un sens interdit, trait brouillon, un « trazo [...] sucio »⁵ dira Gabi Beltrán en insistant sur le point de contact, en somme, entre espace de référence et espace de représentation (Vallés 2011)⁶. En deux vignettes, en effet, le texte/image fait se rejoindre espace diégétique, espace référentiel et espace de la narration. Tout comme il le fait, d'ailleurs, sur la planche 17 : une vignette panoramique aux contours diffus noie les silhouettes de Gabi et de son ami Benjamín sur fond de cathédrale, les rendant tout juste reconnaissables à leurs t-shirts⁷. Comme un écho à l'absence de cadre, cette fois, la voix de Gabriel adulte, reléguée à l'extérieur de la vignette, assène : « no sentía que encajase en ningún sitio » et revendique la quête vitale d'un lieu, manne programmatique du projet graphique et narratif.

³ « Pour le créateur de bandes dessinées, le *topos* analogue à celui du peintre devant son chevalet consiste à se représenter devant sa table à dessin », in Groensteen, Thierry, « Problèmes de l'autoreprésentation » (Alary, Corrado, Mitaine, 2015 : p. 47).

⁴ Toutes les références faites à l'ouvrage sur lequel porte ce travail seront désormais présentées simplement par le numéro de la planche entre parenthèses et, le cas échéant, le numéro de la case sur la planche.

⁵ On y verra l'adaptation espagnole de la « ligne crade », la « scratchy line » de Crumb et de son Dirty dog.

⁶ Il y est aussi fait mention de « líneas irregulares, perfect[as] tanto para la historia que se está contando como para el espacio donde ésta sucede ».

⁷ La réduction de la représentation des personnages à un attribut aussi repérable, à la fois par son ancrage contextuel (« Joy Division ») que par les traits persistants de sa représentation, ne sont pas sans évoquer les critères de la « self-caricature » posés par Hatfield qui en fait « the autobiographical comic's most potent means of persuasion » (2005 : 114) ou l'autoarchétype de Groensteen (2015 : 54).

B. Une lecture du site

En vertu des fondements de l'arthrologie élaborés par Thierry Groensteen, évoqués plus haut, et qui font désormais école dans les études sémiologiques sur la bande dessinée, la portée signifiante de l'image puise sa vigueur dans son emplacement même et dans le jeu de miroirs susceptible de surgir. Plaza Mayor (12-1) : les deux adolescents traversent les arcades avec nonchalance, en quête d'inaction, tout habitués qu'ils sont à passer le temps, sans encore, à ce stade du récit, se questionner sur la vie mais plutôt « *jugando al fútbol y fumando [...] cigarrillos* ». Pourtant, la vignette miroir vient troubler cette torpeur [ill.2]. La ligne de fuite orientée vers la gauche y est comparable, mais la côte infinie, qu'agite un vent puissant, présage de la tourmente existentielle qui, dès lors, va donner lieu aux errances de Gabi dans la ville et à ses envies d'ailleurs, rendues si évidentes lorsque ce premier récit se clôt sur une vignette sans fond ni contour (22-5) sur laquelle un Gabi épris d'Amérique hurle son désir de fuite. En un premier récit, l'espace du *Barrio chino* a été survolé, topographié et le Gabi-héros en a expérimenté les limites, de même que le Gabi-adulte en a posé les enjeux narratifs par l'organisation iconotextuelle⁸.

Certains lieux importent donc plus que d'autres dans la cohérence narrative ; celle-là même à laquelle renvoie la notion de « tissage » de Groensteen (1999). Les places, placettes et ruelles arpentées par les protagonistes au fil des récits⁹ érigent en modèle urbain ce dédale,

⁸ "Autobiography has much to do with the way one's self-image rubs up against the coarse facts of the outer world, the comics make this contact immediate, and graphic. [...] If autobiography is a kind of rhetorical performance in which one, as Shapiro says, tries to "persuade the world to view one's self through one's own eyes", then autobiographical comics make this seeing happen on a quite literal level, by envisioning the cartoonist as a cartoon." (Hatfield : 114).

⁹ Des références toponymiques évoquées au fil des micro-récits, on peut tenter de dresser un répertoire non exhaustif en citant la Plaza Mayor, la Plaza del Cuartero, la Plaza dels Corts de Born, la Calle Sindicato, la Calle Herrería, la Calle Estrella, la Rambla...qui finissent par constituer une géographie tout

propice à une intime convivialité aux arômes de pastèque mais aussi à la violence d'une prostitution effrénée, imbibée d'alcool. L'affirmation de Charles Hatfield selon laquelle « the autobiographer's craft necessarily includes exaggeration, distortion and omission » (Hatfield : 114) semble présider à la représentation graphique des décors qui ne sont que le fruit de la mémoire choisie de l'autobiographe. Ainsi les ambiances se chevauchent-elles, les héros y déambulent, de jours alanguis en nuits tumultueuses. Les souterrains complètent ce paysage urbain (74 *sq*) : de telle galerie marchande, dont une focalisation rotative colorisée en plan large offre une vision d'opulence et d'animation, les subtilités de l'arthrologie font, par le mouvement de page et le resserrement de la perspective autour d'un pylône, un lieu de complot où s'ourdit un braquage. De tel parking (106 *sq*) [ill.3], la diffraction du point de vue par une série de vignettes, à la manière d'un kaléidoscope des abîmes de la ville, fait le lieu d'un forfait chromatiquement mis en exergue par la surexposition du véhicule volé, tâche délictuelle sur fond d'obscur désœuvrement. Les appartements, à leur tour (80 *sq*) , s'imposent en lieux structurants et offrent une représentation de la hiérarchie sociale : les amis de Gabi végètent dans des piaules dont l'exiguïté, rendue par des cases de taille réduite et des successions de perspectives hachées au couteau, n'a d'égal que l'insalubrité, conséquence de leurs séances de shoot et de leurs beuveries oisives. Le même procédé spatio-topique sert pourtant aussi à la visite de l'appartement d'Arnaud (54 *sq*), le bourgeois de la bande. L'enchaînement de vignettes, associé à la description pléthorique¹⁰, y crée un effet de redondance, évocation de l'excès et du débordement d'un logement « que olía a limpio » (53-5). La mer, enfin, constitue le dernier grand repère topographique de cette exploration urbaine. Inéluctable élément de l'insularité majorquine, elle est un lieu de

aussi urbaine par leur valeur référentielle qu'intime par leur insertion dans la diégèse.

¹⁰ « cocina enorme », « nevera tan grande », « llena de carne », « montones de paquetes », « brillaban como joyas », « tanta tarta », « montones de frascos », « lleno de abrigos »

méditation, symbole d'immensité et de liberté. Occupant des vignettes exceptionnellement grandes ou des séquences entières, elle est promesse d'évasion autant que frustration, freinée qu'elle est par le cadre de la case. Figure de la frontière ou de la limite, elle serait ainsi le pendant des arcades, frontières internes à la ville, qui scandent l'ensemble des récits. La variation de perspective qui les présente tantôt de l'intérieur, tantôt de l'extérieur, les fait osciller entre ombre et lumière, entre lieu de rencontre et lieu d'exclusion [ill.2]. Outil de la construction spatio-topique, elles semblent canaliser – enserrer – la trajectoire de Gabi.

L'intérieur s'oppose à l'extérieur, le souterrain à la surface, le maritime à l'urbain, les ruelles aux avenues dans un tohu-bohu synesthésique où se faufile Gabi qui semble en maîtriser tous les codes¹¹. Peu à peu, ces lieux s'emboîtent et les personnages trouvent leur place dans un décor qui se construit, pas à pas, histoire par histoire mais à l'échelle de l'œuvre entière et s'impose en facteur de cohérence de la narration.

2. Elaboration et valeur diégétique de l'espace

La case est « indifféremment [descriptive] pour tous les motifs convoqués par le récit. » (Groensteen, 1999 : 146). Elle ne discrimine pas et offre quantité de « détails inutiles », dirait Barthes dans sa démonstration de l'effet de réel. Mais quelle inutilité est vraiment la leur ? Réunis chez Tárrega (80 *sq*), Gabi et ses acolytes font le bilan d'un récent braquage, enchaînant les rhum-coca, les joints et les fantasmes sur les filles de joie. Du dénuement ambiant, s'échappe un couple de poupées *flamencas*, présenté sous différents points de vue dans 6 vignettes sur 12 (80-82) [ill.4], le rendant incontournable à la lecture. Le signifiant, *a priori* incongru, et occupant toujours les marges de la case, renvoie plus au référent qu'à un signifié absent et donne à voir ici une réalité a-historique, marque de cette « catégorie de 'réel' » dégagée par Barthes (1968 : 88). Lorsque, inversement, surgissent les enseignes du

¹¹ N'est-il pas capable, par exemple, de parler de « señoritas » sur l'avenue du port, et de « putas » une fois rentré dans le barrio ? (planches 18-19)

Kansas, du *Toronto*, les couvertures de *Tótem* ou les références à *Joy Division* et aux *Stanglers*, le lien sémiotique se rétablit, entre une série de signifiants (souvent mis en exergue par la colorisation), des référents reconnaissables et datables, et un signifié qui parfait la narration, en dessinant une atmosphère ou un état d'esprit ; celui d'une rébellion contenue, d'un attrait pour les courants alternatifs venus d'au-delà des côtes, d'une volonté de repousser les limites du carcan topographique, social et intime. De descriptible, le détail devient interprétable et participe de la typification des lieux¹².

A. Espaces stéréotypés

Mode d'expression tantôt du réel, tantôt de la réalité, le détail construit les lieux non plus uniquement comme une métonymie de la ville ou de l'habitat, mais comme un décor consubstantiel à la diégèse, actant du tissage par lequel le roman trace le parcours topographique signifiant d'un individu et d'une génération.

a. Le sens du chaos

De l'opposition intérieur *vs.* extérieur signalée plus haut surgit l'idée d'un chaos, leitmotiv qui s'impose dès la planche 11 : absence de profondeur, ciel bouché, murs délabrés saturent une case aux contours rigides qui s'étouffe. Plus aérées, les vignettes de scènes nocturnes n'en expriment pas moins un chaos duquel participent toutes les modalités de la narration : contours irréguliers, voix du narrateur et discours direct, personnages et enseignes colorisées constituent le microcosme affectif codifié de « *nuestro barrio* », qu'on retrouve dans toutes les vignettes qui voient, par la suite, débarquer la *pandilla*, conquérante, dans ce milieu qui l'a enfantée¹³. Frontales ou en plongée, ces vignettes,

¹² Groensteen affirmait en substance que le recours à la représentation de détails dans l'image n'est pas contingente, et ne témoigne pas d'une intention descriptive (1999 : 143 sq) ; nous pensons pouvoir dire ici que tous les détails ne sont pas à considérer de la même manière et que nombre d'entre eux, outre l'historicité qu'ils contiennent, sont des vecteurs narratifs.

¹³ Sur la première vignette de la planche 84, par exemple. Tárrega est d'ailleurs lui-même fils d'une prostituée de la calle Herrería, ce qui les oblige

souvent panoramiques, articulent un chaos social s'aventurant dans les moindres détails, signe d'assomption d'une affection pour le répréhensible, comme ne cesse de le marteler le panneau central indiquant systématiquement et de façon répétitive le sens interdit. À sa manière, l'oisiveté figure également le chaos, qu'elle hérite des promesses non tenues de la rue. Une rue écrasée par ses arcades insalubres, où s'amoncellent les poubelles, renvoyant à l'indigence des origines : « ¡Joder ! ¡Este sitio apasta ! ¿Cómo podéis estar aquí ? / Porque se está como en casa » (97). À la manière d'un plan fixe, elles accueillent les adolescents qui s'y complaisent, loin de l'odeur de pastèque qu'exhalaient les ruelles à un moment du récit où il ne s'agissait pas encore d'interroger la vie. Ce chaos s'infiltrait même dans l'intimité des appartements, cloaques où s'entassaient les personnages qu'on nous présente tantôt en focalisation giratoire, comme pour nous étourdir, tantôt sur une panoramique fixe nous permettant, commodément, de recenser seringues, paquets de cigarettes et brûloirs à héroïne dans une focalisation interne qui nous abrutit presque.

b. Frontières et transgression :

La saturation jusqu'au chaos implique, comme corollaire, l'idée d'une limite qui le contient. La frontière est enfermement. Explicite, lorsque le jeu d'ombres et de lumières place Gabi et Ramos dans une cage ainsi figurée (93-2) ; implicite lorsque les cases décrivent une circularité imparfaite : l'écho entre les vignettes d'incipit et d'explicit du récit « El descapotable » (93/122), qui représentent presque précisément la même scène, en dépit du temps écoulé, met en exergue l'immobilité des deux adolescents, pris dans un systématisme sclérosant auquel on n'échappe guère. Matérialisée par les arcades, elle fait se côtoyer touristes, bourgeois et malandrins, autour du banc rouge, repère narratif et interprétatif de l'asservissement du cireur à la bourgeoisie et du questionnement sur l'avenir. La frontière s'éloigne ensuite du centre de la ville pour s'incarner dans les périphéries : la campagne, d'abord, qui lors d'une escapade dans la *huerta*, occasionne une explosion de stimuli

à se rendre calle Sindicato pour une évidente question d'honneur et de décence filiaux.

sensoriels promptement freinée par l'écrasement de la perspective en plongée d'une planche faite d'une seule vignette, où seul le rétro-éclairage des phares est porteur d'un mince espoir. La mer, ensuite, qui jusqu'au dernier moment incarne la frontière entre l'immanence du découragement et les promesses d'ouverture (49-3/4). Elle n'a pas sitôt débordé du cadre qu'elle s'y fond immédiatement, condamnant la *pandilla* à patauger aux abords de la plage.

B. Dystopie chromatique

La couleur, que l'on doit au scénariste lui-même, est absolument signifiante. Les touches disséminées, à l'instar des panneaux « sens interdit » parsemés au fil des cases, ou du t-shirt jaune « Joy Division », repère d'identification métonymique pour le lecteur d'un personnage souvent secondarisé au profit du lieu dans lequel il se fond, établissent une échelle axiologique de l'ordre de l'affectif. Le rouge est particulièrement prégnant : de même que la voiture volée le temps d'une escapade champêtre exhibe son vernis rubicond comme un étendard de la fierté du délit, les abords des bordels se parent d'un rouge renvoyant à la volupté, à la générosité des travailleuses du sexe, jusqu'à envahir tout l'espace iconique lorsqu'on pénètre l'intimité des alcôves dans une explosion de violence sociale et d'amour quasi maternel et incestueux [ill.5]. A mesure que Gabi s'émancipe au fil des récits, la ville se colorise, s'illumine de la violence qu'il s'apprête à cracher, donnant alors au chromatisme un cap axiologique bien différent qui fait désormais du lieu le berceau de l'affranchissement et de l'affirmation de soi.

3. Une topographie de l'intime

Grâce au « tissage », le lieu a désormais un cadre géographique et graphique qui emprunte toutes les voies de signification qu'offre le *medium* bande dessinée. La relation graphique, synesthésique et affective du protagoniste aux lieux nous invite à interroger la tension qu'instaure la représentation iconotextuelle entre l'intime et l'insularité.

A. Assomption narrative individuelle

La valeur du lieu s'établit d'abord à l'aune du regard porté par le narrateur qui, par l'auto-représentation, exprime l'objectivité de sa perception¹⁴. Une fois établie la convention autobiographique dans la vignette inaugurale (*cf. supra*), la narration se fait d'un point de vue externe, du haut de la vigie du contrat autobiographique, à de rares exceptions près. L'instance narrative est, par exemple, scindée lorsque, planche 16, deux vignettes aux contours flous introduisent dans la diégèse *Las Rocas*, refuge de Gabi et pivot narratif en ceci qu'elles introduisent l'instance pélagique en tant que projection graphique de la frontière morphologique et des aspirations du protagoniste. Le hors-case est alors utilisé, dans ces moments-là, pour intégrer un texte porté par la voie du narrateur devenu adulte. Un second accroc narratif se produit lorsqu'une vignette (102-3), et une seule, nous contraint à adopter le regard de Gabi : en rupture avec la figure maternelle (le texte en est l'aveu¹⁵), il assume sa délinquance et rejoint la *pandilla* sur l'incontournable banc du cireur, symbole d'oisiveté, de fracture sociale et désormais familiale. Quel qu'il soit, le regard porté par l'instance narrative fait du lieu, pour reprendre Meschonnic, un « régulateur de polysémie » (1970 : 56) devenu partie prenante du discours. Il établit un rapport du texte au monde, au narrateur et au lecteur en instaurant un « système de rapports linguistiques et extra-linguistiques » (*ibid.*). Le regard sur la mer réaffirme d'ailleurs la complexité du lien du narrateur-protagoniste à son cadre de vie : d'abord rêve d'Amérique (les bateaux de la planche 13 réapparaissent sur la planche 138), la mer transpose le dépassement de soi dans une série de challenges de Gabi envers Arnaud, d'abord puis envers lui-même : « nadar [...] hacia el horizonte »

¹⁴ "The cartoon self-image, then, seems to offer a unique way for the artist to recognize and externalize his or her subjectivity." (Hatfield : 115).

¹⁵ « Mi madre siempre andaba liada en sus asuntos. Y a mí sus asuntos me importaban tanto como a ella los míos. No tuve que explicarle ningún cuento. Así que aquel sábado me encontré con Cardona y Ramos en la plaza Mayor. » (planche 102)

(50) avant que l'agencement spatio-topique de la planche 60 [ill.6], par l'échelonnement des plans et par des bords cadres renforcés, ne noie littéralement le corps insignifiant de Gabi dans la totalité saline.

B. L'espace comme construction individuelle

Des ruelles. Des souterrains. La mer. La Palma de Gabi pourrait s'assimiler à un parcours de vie. L'apparition du jeune homme fraîchement dépuclé par une porte entrouverte sur la seule case rouge de la planche 86 est arthrologiquement remarquable [ill.7] : la porte de la prostituée entr'ouverte donne naissance à un homme mort-né ; avènement fugace de sa virilité, le sexe tarifié, pourtant en confiance, et au cœur du *barrio*, devient vite porteur de remords et de remise en question de la maternité par Gabi qui redevient bientôt l'enfant recroquevillé dans son lit et qui déplore : « Sabría que una madre ausente es una madre ausente. Y que no hay que buscarla en cada mujer » (86). Sa fuite se fait plus présente à la planche 138 : « Era en estos momentos cuando más deseaba huir ». Une bouteille d'alcool sous son t-shirt, Gabi part retrouver la mer. Ces retrouvailles hachées par la narration visuelle enclenchent alors une séquence comparable à une synthèse de la vie de l'enfant qui procède par une série d'allusions visuelles, sortes de citations internes, à des épisodes antérieurs : la mer, le livreur de journaux, la voiture rouge, les escaliers, l'appartement insalubre puis de nouveau la mer. Le crescendo, porté par une série de demi-vignettes uniquement interrompue par deux panoramiques représentant le chaos et la fuite, nous mène à la rupture définitive de Gabi et sa mère dans une vignette exempte de toute représentation topographique, uniquement centrée sur le personnage meurtri dans sa chair et sa fragilité d'enfant. Le temps d'un bain, il n'y a alors plus que Gabi, son questionnement fourni et la mer, sans réponse. Les limites de la case, qui enserrent paradoxalement l'absence de limites de la mer, synthétisent la complexité de la démarche vitaliste d'un protagoniste en recherche d'identité et de repères. David Fernández, dans son compte-rendu sur l'album, précise que

[...] más a fuego está grabada una acuciante voluntad de cambiar, una necesidad de dar un giro existencial que parece asolar al protagonista y que, en último término, le lleva a abstenerse de cruzar determinadas líneas que sospecha incompatibles con el deseo subyacente de encauzar su vida por derroteros mínimamente halagüeños.(Fernández 2011)

La circularité de la mer à la mer, qui marque cet ultime épisode, évoquant la circularité qui enserre l'ouvrage, n'est pas tant l'éternel retour au commencement que l'impossibilité de franchir les limites de l'île, de la ville, du *barrio*, de soi-même. Un frein salutaire, dans la perspective de David Fernández, à la fois contraignant et rassurant. L'image sereine et cohérente de la ville, en dernière page, loin de la mer n'est alors que la projection des paradoxes d'un lieu familier mais étrange, affectif mais néfaste, avare mais généreux. Celle d'une mère aimante dans les bras de laquelle on vient débusquer réconfort et violence, à la recherche des origines, d'une identité individuelle à fonder.

Conclusions

« Autobiography has much to do with the way one's self-image rubs up against the coarse facts of the outer world, the comics make this contact immediate, and graphic » (Hatfield : 114). L'éternelle insatisfaction de la quête d'un lieu où rester¹⁶ par le personnage-auteur-narrateur montre à quel point le lieu revêt une importance essentielle dans la construction des récits qui composent ces *Historias del barrio* qui, bien vite, élaborent, grâce aux potentialités offertes par le multcadre, une topographie narrative signifiante. Le lieu, qui dans le cas de Palma au crépuscule du *destape* est à la fois actant et obstacle de la narration. La représentation icono-textuelle lui esquisse des frontières, une géographie génératrices de sens. Mais surtout, elle en fixe le centre, en

¹⁶ « Y estuviese donde estuviese, siempre he deseado estar en otro lugar » (planche 136).

la personne du narrateur dont le regard, la perspective et la focalisation contribuent à construire la représentation du lieu tel qu'il le ressent, certes. Mais derrière ce ressenti intime, qui peu à peu s'estompe à mesure que la couleur revient, chaque instant de vie, chaque détail contribuant à l'effet de réel ou, plutôt, à l'effet de réalité s'impose comme une trace de ce qu'était bel et bien la Palma du *destape*, en tout cas celle du *Barrio chino*, pour Gabi Beltrán qui, entre affection et rejet, offre une représentation de cette ville renvoyant à la douleur et à la complexité du lien à sa mère. Paul Ricœur posait que « le passé [est] présent dans l'image comme signe de l'absent, mais d'un absent qui, bien que n'étant plus là, a été. C'est cet avoir-été que la mémoire vise » (2002). En mettant en scène ce lieu complexe, Beltrán et Seguí délimitent le cadre d'une réflexion sur la douleur de l'absence et les moyens de la compenser, même des années plus tard, par la représentation narrative d'un espace intime dont le cadre et la mise en cases incarnent une limite salvatrice toujours encline à se laisser déborder.

Illustrations



1.



2.



3.

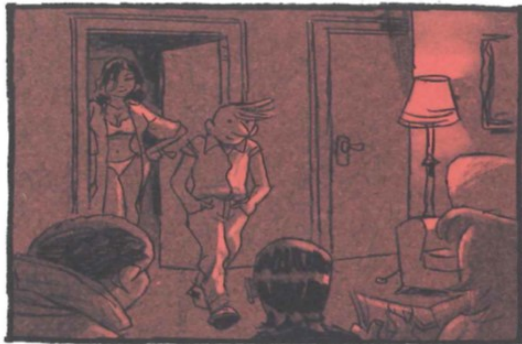


Era lo mejor que me había pasado jamás. Ni siquiera reparé en que ya estaba dentro de ella.





Salí de la habitación sin saber que ya nunca sería el mismo.



Sin saber de dónde provenían aquellas ganas de llorar.



Sabría que una madre ausente es una madre ausente.



Sin saber por qué se había hecho el vacío en mi interior y qué hacer con él.



Lo sabría muchos años después, tras fracasar en todas y cada una de las relaciones sentimentales que tendría.



Y que no hay que buscarla en cada mujer.

Table des illustrations

Illustration 1: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, cases 10-1 et 11-1

Illustration 2: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, cases 12-1 et 13-1

Illustration 3: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, planche 107

Illustration 4: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, planches 80-81

Illustration 5: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, planche 85

Illustration 6: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, planche 60

Illustration 7: *Historias del barrio* © 2011, 2016 Gabi Beltrán y Bartolomé Seguí.
Publicado con permiso de Astiberri Ediciones, planche 86

Bibliographie

Alary, Viviane - Corrado, Danielle – Mitaine, Benoît, « Introduction. Et moi, émoi ! », *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Georg, « L'Equinoxe », 2015 : 13-28.

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 11, *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968 : 84-89.

Beltrán, Gabriel - Seguí, Bartolomé, *Historias del barrio*, Bilbao, Astiberri, 2011.

Camarade, Hélène, « Avant-propos » in Camarade, H. (coord.), *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, N°6 : *L'histoire par les lieux. Approche interdisciplinaire des espaces dédiés à la mémoire*, Bordeaux : Ecole Doctorale Montaigne-Humanités, 2014 : 8-15.

- El Refaie, Elisabeth, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, University Press of Mississippi, Jackson, 2012.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée [Système I]*, Paris, PUF, 1999.
- Groensteen, Thierry, « Problèmes de l'autoreprésentation » in Alary, Viviane - Corrado, Danielle – Mitaine, Benoît, *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Georg, Chêne-Bourg, « L'Equinoxe », 2015 : 47-61.
- Hatfield, Charles, *Alternative comics. An emerging literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- Lotman, Youri (1973), « Texte et hors-texte », *Transformer, Traduire. Mallarmé : traducteur traduit*, collectif CHANGE, n° 14, Paris : Seghers / Laffont, 1973 : 33-43.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970.
- Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 : *La République*, Paris, Gallimard, 1984 : XV-XLII.
- Ricœur, Paul. (2002) : « Entre la mémoire et l'histoire », *Tr@nsit online*, n° 22, 2002, <http://www.iwm.at/transit/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/> (dernière consultation 09/12/2017).

Sitographie

- 20minutos.es, « Historias del barrio. Pandilleros de los ochenta toman el cómic », 10/12/2011, <http://www.20minutos.es/noticia/1244695/0/historias-barrio/pandilleros-ochenta/toman-comic/> (dernière consultation 09/12/2017).
- Álvarez, Andrés, "Historias del barrio", 2016, https://www.tebeosfera.com/publicaciones/historias_del_barrio_2016_astiberri_-integral-.html (dernière consultation 09/12/2017)
- Conejo Manso, Víctor, « Entrevista - Gabi Beltrán: 'Viví mucho muy joven, y ahora prefiero pensar que fue divertido' », 19 décembre 2011,

<http://www.diariodemallorca.es/blogs/sopas-mallorquinas/entrevista-gabi-beltran-vivi-mucho-muy-joven-y-ahora-prefiero-pensar-que-fue-divertido.html> (dernière consultation 09/12/2017).

Fernández, David, "Historias del barrio", 2011, <http://www.zonanegativa.com/historias-del-barrio/> (dernière consultation 09/12/2017).

Vallés, Elena, "El poder del barrio", 2011, <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2011/12/11/barrio/727320.html> (dernière consultation 09/12/2017).

The author

Thomas Faye is Senior Lecturer in Spanish Language, Linguistics and Literature at the University of Limoges and a member of the Centre de Recherches en Sémiotique (CeReS). He dedicates a part of his research to the semiotic dynamics of the iconotext but also to the link between this and the historical context in which it is published and / or of which it offers a representation (through the Spanish graphic novel and the Spanish press cartoon mainly). In addition, he is interested in the theories of adaptation and rewriting and, in this context, in the implications of the translation process for the meaning (in intralingual translation, mainly) as well as in the constraint translation (on the graphic novel).

Email: thomas.faye@unilim.fr

The paper

Date sent: 15/03/2018

Date accepted: 30/04/2018

Date published: 30/05/2018

How to quote this paper

Thomas, Faye, "De l'espace de la case à l'espace de l'intime : itinéraire d'un enfant du *destape* dans *Historias del barrio de Beltrán y Seguí*", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), <http://www.betweenjournal.it>